POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma

Original
Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma / Morezzi, Emanuele. - STAMPA. - 1:(2016), pp. 893-902. (Intervento presentato al convegno CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea Università degli Studi di Napoli Federico II tenutosi a Napoli nel 27-29/10/2016).

Availability:
This version is available at: 11583/2667323 since: 2021-02-15T18:34:35Z

Publisher:
Cirice

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

25 April 2024

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio
Old and New Media for the Image of the Landscape

Tomo primo

Costruzione, descrizione, identità storica
Construction, Description, Historical Identity

a cura di
Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro

CIRICE

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio

Old and New Media for the Image of the Landscape

TOMO PRIMO

Costruzione, descrizione, identità storica

Construction, Description, Historical Identity

a cura di

Annunziata Berrino e Alfredo Buccaro

CIRICE

e-book edito da
CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana
Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 1
Direttore
Alfredo BUCCARO

Comitato scientifico internazionale
Aldo AVETA
Gemma BELLI
Annunziata BERRINO
Gilles BERTRAND
Alfredo BUCCARO
Francesca CAPANO
Alessandro CASTAGNARO
Salvatore DI LIELLO
Antonella DI LUGGO
Leonardo DI MAURO
Michael JAKOB
Paolo MACRY
Andrea MAGLIO
Fabio MANGONE
Brigitte MARIN
Bianca Gioia MARINO
Juan Manuel MONTERROSO MONTERO
Roberto PARISI
Maria Ines PASCARIELLO
Valentina RUSSO
Daniela STROFFOLINO
Carlo TOSCO
Carlo Maria TRAVAGLINI
Carlo VECCE
Massimo VISONE
Ornella ZERLENGA
Guido ZUCCONI

Delli Aspetti de Paesi
Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape
Tomo I - *Costruzione, descrizione, identità storica / Construction, Description, Historical Identity*
a cura di Annunziata BERRINO e Alfredo BUCCARO

© 2016 by CIRICE
ISBN 978-88-99930-00-4

Si ringraziano
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Dipartimento di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione per i Beni Architettonici e del Paesaggio, Institut Universitaire de France, Seconda Università degli Studi di Napoli, Università degli Studi del Molise, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Ist. Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Ist. Tecnologie della Costruzione, Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, Associazione Italiana Ingegneri e Architetti Italiani, Associazione *eikonocity,* Unione Italiana Disegno.
Si ringraziano inoltre Marco de Napoli e Nunzia Iannone.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Indice del tomo primo / Contents of the first volume

Costruzione, descrizione, identità storica
Construction, Description, Historical Identity

a cura di / *edited by*
Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro

Introduzione / Introduction

23 Storia e *media* dell'iconografia del paesaggio: spunti di riflessione
History and Media of Landascape Iconography: some reflections
Alfredo Buccaro

Parte I / Part 1
La costruzione storica dell'immagine del paesaggio urbano e rurale tra architettura, città e natura
The historical construction of the image of urban and rural landscapes among architecture, city and nature

35 Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento
The landscape as a travel memory. Scandinavian architects and the myth of the Italian landscape in the early twentieth century
Fabio Mangone

Città e paesaggi dell'Antico / Cities and landscapes of the Ancient theme

45 Paesaggi dell'Antico in età medievale e moderna: l'exemplum flegreo
Antique landscapes in the Middle and Modern Age: the phlegraean exemplum
Salvatore Di Liello

59 Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare
Signs of ancient Rome for the regime choices in Naples. The archaeological discoveries in the Mostra d'Oltremare
Francesca Capano

Contributi / Papers

73 Cuma, polis insulare
Cuma, insular polis
Lilia Pagano

83 Attualità dell'antico: una stanza archeologica per lo stretto di Messina
The actuality of the ancient: an archeological room for the strait of Messina
Giovanna Falzone

93 Lettura del sistema storico-ambientale della campagna romana: la struttura della forma fisica e il simbolismo interpretativo
Reading historical and environmental systems of the Roman countryside: the structure of the physical shape and the interpretive symbolism
Maria Grazia Cianci, Sara Colaceci

839 La posizione delle immagini. Restauration fidèle fotografia cinema nell'opera architettonica di Le Corbusier
About images position. Restauration fidèle photography cinema in Le Corbusier works
Susanna Caccia Gherardini

831 Percezione e conservazione dei paesaggi urbani: riflessioni sul contributo della fotografia
Perception and conservation of urban landscape: reflection about contribution of the photography
Marida Salvatori

861 L'efficacia di nuove tecnologie nella valorizzazione del paesaggio della Brianza
The new technologies ability for landscape's enhancement of the Brianza
Ferdinando Zanzottera

871 Raccontare una valle alpina: la riscoperta di un paesaggio identitario attraverso vecchi e nuovi media
Telling about an alpine valley: the rediscovery of a landscape identity through old and new media
Francesca Perlo, Caterina Lucarini

881 La novella di Andreuccio tra erudizione, critica d'arte e cinema
The story of Andreuccio amidst erudition, art critic and cinema
Rossano De Laurentiis

893 Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma
Neorealism films as source for the knowledge and enhancement of urban landscape: the case of Rome
Emanuele Morezzi

903 Deriving cultural heritage values: the use of social media
L'uso dei social media per l'individuazione dei valori del patrimonio culturale
Manal Ginzarly, Jacques Teller

913 "Che i ricordi abbiano inizio" (Kodak anni ottanta)
"Let the memories begin" (Kodak, 1980s)
Silvia Gron, Giulia La Delfa

923 L'inventario dei beni storico-artistici e naturali di Angerio Filangieri. Un recupero della memoria attraverso la piattaforma WEB Topotheque
Angerio Filangieri's inventory of historical, artistic and natural heritage. The retrieval of memory through the Topotheque Web platform
Antonello Migliozzi, Maria Rosaria Falcone

933 Isolated buildings in representation and design of the sublime Alpine landscapes
Riccardo Giacomelli

943 Wandering through the time of the city. Real and virtual Milanese itineraries
Girovagando per il tempo della città. Itinerari milanesi reali e virtuali
Maria Pompeiana Iarossi, Sara Conte, Matilde Rossini

953 «Cos'è rimasto?»: la rovina come espressione del paesaggio calabrese. Film e documentari dagli anni cinquanta a oggi
«What is left?»: the ruin as expression of the Calabrian landscape. Films and documentaries from the 50's to today
Nino Sulfaro

Appendice / Appendix

961 La trasformazione del Grand Hotel Vesuvio nell'immagine di via Partenope
The transformation of the Grand Hotel Vesuvio in the Via Partenope skyline
Carolina De Falco

Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma

Neorealism films as source for the knowledge and enhancement of urban landscape: the case of Rome

EMANUELE MOREZZI
Politecnico di Torino

Abstract

The cinematography heritage belonging to Neorealism, for the first time in film history, represents a turning point in storytelling. In order to achieve this goal, in the decades after the Second World War, the directors chose to leave the studios, using as movie sets, the city neighbourhoods, which best correspond to the needs of the narrative plot. From the foregoing, the essay aims to analyse few films (sets in Rome between the Forties and Sixties), in order to study the architectural heritage, which in the film plays the role of "real" set to the events. The research also purposes to investigate how these new interpretations and analyses can be useful to a more proper conservation of the city suburbs heritage.

Parole chiave
Cinematografia, restauro, periferia, fonte, neorealismo
Cinematography, historical preservation, urban landscape, neorealism

Introduzione

Il patrimonio filmico appartenente al Neorealismo, per la prima volta nella storia del cinema, ha rappresentato un punto di svolta, ricercando la narrazione di una verità contemporanea al proprio tempo. Per perseguire tale scopo, si assiste proprio negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, all'abbandono dei teatri di posa, e alla scelta di utilizzare come set cinematografici i quartieri edilizi periferici che maggiormente corrispondevano alle esigenze della trama narrativa. Da tali premesse, il saggio si propone di analizzare alcune pellicole ambientate a Roma fra gli anni Quaranta e Sessanta, allo scopo di studiare il patrimonio architettonico, che nei film svolge il ruolo di scenografia "reale" alle vicende, anche dal punto di vista simbolico e del valore per l'immaginario popolare. La ricerca intende motivare inoltre, come queste nuove letture ed interpretazioni possano risultare utili ad una più corretta conservazione del patrimonio edilizio delle periferie urbane [Giusti 2010, 490].

1. Cinema e Architettura. Similitudini e corrispondenze

Studiare le complesse relazioni che intercorrono tra l'architettura e il cinema, presuppone un più completo esame del rapporto che ha legato la ricerca scientifica di queste due discipline negli ultimi anni. Risulta interessante notare come, recentemente, molti architetti si siano interessati di cinema e, al contrario molti registi abbiano intrapreso percorsi di conoscenza nei confronti dell'architettura. Tale scambio di informazioni e di conoscenze [Casavola 2001, 124] costituisce la base di partenza di uno studio riguardante l'indagine di

nuovi scenari in entrambe le discipline: è possibile, infatti, individuare tematiche comuni ad entrambe le aree che costituiscono una sorta di costante parallelismo. Ad esempio, alcuni professionisti si sono infatti avvicinati al cinema [Ciacci 2001] allo scopo di indagare nuovi concetti legati alla città (l'utilizzo dell'architettura, le condizioni sociali all'interno delle costruzioni), mentre molti registi si sono rivolti alle discipline urbanistiche per individuare i luoghi più idonei in cui ambientare le loro rappresentazioni. Esiste una notevole bibliografia che in passato ha saputo indagare le affinità che legano cinema e architettura, evidenziando, fra le altre, le analogie riguardanti l'idea di *spazio e di luogo come segno* [Purini 2001, 107]*;* di un comune *spirito narrativo* [Mukarovsky 1971] e di una simile *proiezione psicologica* [Metz 2002]. Appare inoltre, particolarmente singolare, come tale corrispondenza si protragga oltre lo studio del semplice fenomeno cinema/architettura, ma possa riguardare anche la disciplina stessa che studia quel dato fenomeno. Infatti, è possibile applicare alcune metodologie di analisi in ambito cinematografico allo studio delle strutture architettoniche, ottenendo nuovi interessanti riscontri alla comprensione delle teorie progettuali. Ad esempio, la teoria dei livelli di strutturazione dello spazio teorizzata da Chateau [Chateau 2007], ripresa dalla più celebre di Panofsky, può essere utile per l'analisi di una pellicola cinematografica, per la comprensione degli spazi reali e simbolici, ma, allo stesso tempo, può apparire come una stimolante lettura di una manifestazione architettonica, allo scopo di intenderla non solo nelle sue componenti tecniche o materiche, ma anche semiotiche e figurative. Interpretare cioè una pellicola cinematografica come una qualunque fonte documentaria o archivistica, permetterebbe, se garantita la veridicità della fonte, di esaltare un'architettura, arricchendo la sua comprensione di un nuovo significato. Un esempio, in tal senso, può essere rappresentato da alcuni scorci delle periferie urbane della città di Roma ripresi in film dell'immediato dopoguerra: tali contesti, inseriti all'interno delle pellicole cinematografiche arrivano ad acquisire una nuova valenza culturale, che supera le loro connotazioni formali e la loro consistenza, esaltandone l'importanza, fino a trasformali in contesti culturali degni di una opportuna tutela e conservazione. Tale studio però, sebbene affascinante, appare possibile solo a condizione che la fonte sia verosimile e cioè che le esigenze narrative della pellicola non abbiano alterato il contesto urbano o architettonico, andando a mistificare il contenuto delle informazioni che il documento filmico può permetterci di analizzare. Proprio per questa ragione, andranno prese in considerazione solo pellicole cinematografiche appartenenti al periodo del Neorealismo, quando cioè, gli obiettivi principali della rappresentazione erano la riproduzione di una verità contemporanea.

2. Cinema come fonte documentaria e Neorealismo come ricerca di verità

L'affermazione della cinematografia come arte e come manifestazione di cultura ha contemporaneamente fatto pensare alla sua importanza come fonte documentaria per la conoscenza del passato. Il primo studioso che attribuì al cinema il ruolo di fonte di storia è stato Boleslaw Matuszewski [Grazzini 1999] già all'indomani della nascita dei film. Il contributo dello storico ha però una connotazione puramente oggettiva: ribadire come la ripresa cinematografica fosse un notevole passo avanti rispetto alla fotografia e come riuscisse a restituire i soggetti con assoluta verità [Matuszewski 1974]. Questa base di partenza in relazione al dibattito sulla scientificità del cinema, ci restituisce il panorama culturale della fine del XIX secolo: la considerazione che veniva data al cinema era semplicemente in relazione alla fotografia. Così come qualche decennio prima la fotografia

aveva significato un profondo passo avanti nella ricerca di una rappresentazione oggettiva rispetto alla pittura, allo stesso modo veniva intesa la nuova cinematografia rispetto alla fotografia stessa. Uno strumento quindi capace di rappresentare in modo veritiero ogni cosa, e di arricchire tale rappresentazione con immagini complesse ma sempre fedeli all'autentico. Appare però significativo come questa ricerca di veridicità non sia solo fine a se stessa, ma, al contrario, sia già intesa dallo storico come destinabile nel futuro agli studi storici dei tempi a lui contemporanei. Sebbene tali considerazioni siano sicuramente innovative rispetto al panorama culturale del tempo, quella di Matuszewski resterà una voce piuttosto isolata per un lungo periodo di tempo. Sarà infatti solo negli anni trenta che il cinema inizierà ad essere inteso universalmente come fonte storica. Tale cambio di scenario si deve ai due storici francesi Lucien Febvre e Marc Bloch, fondatori, fra gli altri, della *Nuovelle Histoire* [Ortoleva 1988]. Proprio questo gruppo di studiosi fu artefice dell'incontro di numerose scienze sociali e della nuova definizione dei confini della storiografia. Il principio ispiratore di questa nuova teoria di fare storia è stato infatti quello di non limitare la ricerca storiografica ai documenti sino a quel momento utilizzati, ma ampliare le tipologie di fonti dalle quali attingere informazioni sul passato: «Da una storia essenzialmente basata su testi, sulla documentazione scritta, si è passati ad una storia fondata su una molteplicità di testimonianze: siti d'ogni genere, documenti figurativi, reperti archeologici, documenti orali, eccetera» [Le Goff 1979, 13]. La *Nuovelle Histoire* riesce quindi a definire nuovamente il concetto di documento [Bloch 1969, 105] e di approfondire il concetto di lunga durata al fine di formare un'analisi fondata sui tempi, sui ritmi sull'evoluzione della mentalità di cui i mass media diventano i veicoli privilegiati. Se il gruppo degli anni trenta ha il merito di aver aperto i confini delle fonti documentarie al cinema, è sicuramente con Marc Ferro che il patrimonio cinematografico acquista un ruolo di primaria importanza [Ferro 1968, 155]. Agli studi dello storico francese seguiranno quelli di Lino Micciché, capaci di suggerire una nuova metodologia per la ricerca in ambito cinematografico [Micicchè 1979, 7], di Pierre Sorlin, capaci di indagare il significato di film storico come fonte storiografica [Sorlin 1999,18] e di Gian Piero Brunetta, finalizzati a ribadire come attraverso il cinema fosse possibile rileggere tutta la storia sotto un nuovo stimolante punto di vista [Brunetta 1979]. Da tali premesse appare quindi evidente come le pellicole cinematografiche possano costituire una valida fonte documentaria per la comprensione dell'architettura e del passato. All'interno di tale contesto storiografico, le pellicole del Neorealismo appaiono come ideali documenti storici, utili a completare le informazioni, spesso frammentarie, che ricaviamo dal passato. La loro validità, risiede anzitutto nella principale finalità che i registi di tali pellicole si proponevano prima di girare le scene: la ricerca di verità. Per specifica volontà dei produttori e degli autori, i film neorealisti rappresentano i primi lungometraggi che, dopo gli anni del regime, scelgono di abbandonare i teatri di posa di Cinecittà, e di trovare nuovi scenari e nuovi fondali per ambientare le vicende dei protagonisti [Melanco 2005, 45]. La ricerca di luoghi più veri, e quindi più reali, si pone allo stesso livello della scelta di una trama o di protagonisti verosimili: così come questi ultimi dovevano rappresentare vicende e trame realistiche, anche i luoghi dovevano essere tali. Allo stesso modo, il Neorealismo rivendica una forte indipendenza intellettuale, incline a raccontare la realtà di un'Italia in forte crisi negli anni successivi la Seconda guerra mondiale [Argentieri 1992, 62], ed esprime in tal senso la necessità di ricercare tematiche e soggetti nuovi, mai rappresentati prima. I luoghi ripresi nei film subiscono lo stesso trattamento dei protagonisti e dell'intreccio della trama. Gli elementi riguardanti vicende, personaggi e luoghi della pellicola, vengono intesi dalle

pellicole neorealiste allo stesso modo e investiti della stessa importanza: una scarsa attenzione o una scelta errata verso uno solo di questi tre elementi avrebbe causato il fallimento dell'intero progetto filmico, dando vita ad un prodotto scarsamente credibile e quindi inverosimile. Da queste considerazioni, appare evidente come i lungometraggi neorealisti possano essere considerati come una valida fonte documentaria, in quanto le ambientazioni e le strutture utilizzate come *set* delle pellicole venivano scelti in seguito ad approfonditi e ripetuti sopralluoghi e, allo stesso modo, il loro valore iconografico e culturale possa essere rivisto alla luce del documento filmico. Allo scopo di indagare il patrimonio delle periferie romane attraverso le pellicole, sono stati individuati due casi studio particolarmente significativi, utili a rappresentare differenti contesti spaziali, architettonici e temporali. Un primo ambito riguarda l'espansione di Roma negli anni successivi al conflitto bellico, con la costruzione ormai ultimata della borgata del Tufello, di Monte Sacro e del complesso dell'attuale via Melaina [Berlinguer 1976, 78], scelto come sfondo cinematografico per *Ladri di biciclette* di De Sica del 1948. In questo esempio, il contesto della borgata degli sfollati dagli sventramenti fascisti di pochi anni prima, viene rappresentato come un luogo alieno, in cui non pare possibile alcuna interazione umana [Clementi 1983, 13]. Un secondo caso studio, di alcuni anni successivo, sebbene non direttamente ascrivibile al movimento del Neorealismo, benché ne condivida e assecondi le idee, è rappresentato da *Accattone* di Pier Paolo Pasolini del 1961, girato quasi completamente nei luoghi della borgata Gordiani e del Pigneto. Dall'analisi di queste due pellicole appare possibile ricostruire due differenti contesti appartenenti alla periferia romana: da un lato la crescita e la vita nelle "borgate rapidissime" cresciute nella prima metà del XX secolo e popolate da cittadini romani sfollati in seguito agli sventramenti fascisti, dall'altro la borgata irregolare e abusiva, accresciuta negli anni successivi al conflitto dall'ampio fenomeno migratorio che ha interessato la città di Roma.

3. Le periferie romane nelle pellicole cinematografiche: Tufello e Pigneto.

Durante il XX secolo, la città di Roma subisce una profonda espansione, ingrandendosi grazie alla realizzazione di numerose aree extraurbane. *Ladri di biciclette* e *Accattone,* al di là delle differenze temporali che separano la loro realizzazione, possono essere utili a comprendere non solo le differenze morfologiche di due realtà periferiche di Roma, ma anche le dinamiche psicologiche che legano i protagonisti delle pellicole ai contesti periferici. Se, infatti, il Tufello, sede delle riprese di *Ladri di biciclette,* si presenta come una realtà ad alta densità progettata e realizzata in tempi brevi, il Pigneto e borgata Gordiani, luoghi del film *Accattone,* costituiscono un contesto irregolare formato prevalentemente da baracche abusive e villini a crescita incontrollata. La borgata del Tufello si inserisce in un precedente intervento più ampio, caratterizzato da una differente connotazione tipologica e sociale, relativo alla costruzione di Monte Sacro [Seronde Babonaux, 1983, 181]. Quest'ultimo fu realizzato a partire dal 1920 su progetto di Gustavo Giovannoni dal Consorzio Città Giardino, raggruppamento dell'Icp e dell'Unione Edilizia Nazionale [Benevolo 1992, 76]. All'interno di questo progetto, si individuò la possibilità di ampliare ulteriormente il quartiere di Monte Sacro verso nord, realizzando una delle ultime borgate fasciste: il Tufello. Qui, a differenza di molte altre realtà periferiche analoghe e precedenti in ordine temporale, l'idea costruttiva privilegiò immediatamente la costruzioni di fabbricati intensivi caratterizzati da un'elevata densità [Della Seta 1988, 132].

Figg. 1-2: Ladri di Biciclette, 1948. Vedute di un Tufello spettrale e alieno ai protagonisti.

All'interno del quartiere, infatti, non è possibile individuare tipologie costruttive di ordine rurale o assimilabili all'idea di baracca, come avvenuto nella borgata Gordiani, ma l'intera area sembra essere divisa in due sistemi costruttivi antitetici: la città-giardino a sud di viale Ionio e le case popolari dell'Icp a nord. La volontà di abbandonare la tipologia a uno o due piani fuori terra, tipica dei lotti o delle case, va spiegata come risposta costruttiva ad una grande domanda di nuovi alloggi: trovano infatti sede nel Tufello le popolazioni che abitavano Spina di borgo e che perdono la loro abitazione originaria a causa degli sventramenti e delle demolizioni relative a via della Conciliazione [Insolera 2010, 45]. *Ladri di biciclette,* sin dalle sue prime immagini riguardanti la ricerca di un'occupazione da parte del protagonista, ha trovato nella borgata del Tufello il perfetto *set* reale per la messa in scena delle vicende. L'intera pellicola insiste sulle tristi e alienanti condizioni di vita dei personaggi, che spesso si muovono fra enormi costruzioni residenziali sorte velocemente, ma prive di ogni servizio possibile. Anche le strade di accesso alle strutture appaiono polverose e mal servite. Nonostante la recente costruzione, una delle prime scene della pellicola mostra la moglie del protagonista intenta a rifornirsi di acqua da un pozzo comune sitato nei pressi del palazzo, a dimostrazione dell'assenza della stessa all'interno delle abitazioni. Nelle scene in cui si scruta la vita domestica della famiglia, all'interno dei palazzoni di via Melania, è possibile notare ambienti piccoli e poco accoglienti, che non lasciano trasparire la recente costruzione e l'apparente innovazione delle strutture decantata dal regime. Ancora più significativo, studiando la pellicola, appare il rapporto della nuova borgata con il centro cittadino, che sembra lontanissimo e irraggiungibile. In tal senso, il film pare volerci ricordare l'alienazione e la perdita di una identità forte da parte della popolazione insediata nella nuova borgata che, in seguito agli sventramenti, ha dovuto ricostruire relazioni, rapporti e sta cercando, con estrema difficoltà, di ricostruire un'identità locale nella nuova borgata che non percepisce come ospitale ma che giudica straniera. La celebra sequenza in cui padre e figlio si muovono fra le vie del centro di Roma alla ricerca della bicicletta rubata rappresenta, infatti, una metafora della ricerca di qualcosa di ben più prezioso che è stato sottratto a questa parte della popolazione romana, cioè la propria identità locale e la propria rete di relazioni, completamente stravolta dal trasferimento a nord della città.

Figg. 3-4: Ladri di Biciclette, 1948/2015. Confronto fra la borgata del film e quella attuale.

Figg. 5-6: Accattone, 1961.Le vicende della pellicola si svolgono sempre lontano dal centro cittadino: la borgata è la nuova città e centro di tutte le vicende.

Di pochi anni successivo, *Accattone,* pare insistere su tematiche analoghe, cioè la volontà di rappresentare la vita di borgata, quella del Pigneto, ma orienta le proprie attenzioni verso un contesto a bassa densità, in cui la tipologia irregolare della baracca costituisce l'elemento più diffuso [Cordazzo 2008; Boarini 1979].
Oggi si intende comunemente per Pigneto il quartiere di Roma posto sul lato orientale della città, fuori Porta maggiore, compreso tra le linee ferroviarie Roma-Sulmona e Roma-Napoli e la via dell'acqua Bullicante. Quest'area, da sempre caratterizzata da una grande eterogeneità, ma contraddistinta paesaggisticamente da una spiccata tendenza rurale e agricola, a partire dal 1871, ha subito profonde trasformazioni che l'hanno portata a consolidare, nel tempo, questa duplice natura di borgata proletaria da un lato e di zona industriale extraurbana dall'altro. Il quartiere residenziale, crescendo in modo costante nel tempo, ha sviluppato soprattutto ville e villini extraurbani, che hanno sostituito negli anni le prime baracche costruire nei primi decenni del XX secolo.

Figg. 7-8: Accattone, 1961/2016. La bassa densità della borgata risulta ancora visibile, ma la vocazione dei luoghi è oggi tipicamente residenziale.

Fig. 9: Accattone, 1961. Foto panoramica della borgata Gordiani.

Fig.10: Accattone, 1961. Casa di Accattone. La struttura è ancora oggi visibile e segnalata da una iscrizione.

La pellicola *Accattone,* partendo da tali premesse, disegna una vita di borgata che appare così diametralmente opposta a quella affrontata in *Ladri di biciclette.*
Il diverso contesto temporale e geografico del Pigneto, appare, attraverso il lungometraggio, non più come un luogo alieno ed estraneo alla città di Roma e ai protagonisti ma, al contrario, un contesto familiare, in cui i personaggi hanno relazioni, rapporti e hanno saputo costruire nel tempo una forte identità culturale. Le prima scene del film, ancora una volta, appaiono esemplificative, specie se confrontate con quelle di *Ladri di biciclette*: nella seconda sequenza vediamo il protagonista e i suoi amici tranquillamente seduti al bar della borgata, intenti a trascorrere mollemente un pomeriggio assolato. Una ulteriore profonda differenza rispetto alle vicende sviluppatesi nella precedente pellicola, riguarda la percezione del contesto della borgata da parte dei protagonisti. L'intero film si svolge nei luoghi del Pigneto e di borgata Gordiani, ignorando completamente la città di Roma, se non per le scende relative al tragico finale. La forte identità che i protagonisti hanno nei confronti dei luoghi in cui vivono consente lo svolgimento di un film che non *ha bisogno* di Roma, ma può ignorare la città, preferendole il molle ritmo della borgata. Allo stesso modo, i disservizi e la scarsità di servizi del quartiere non viene presentato dal film come un ostacolo alle vite dei protagonisti, ma anzi come una realtà, contro la quale appare inutile accanirsi [Parigi 2008].

Conclusioni

Da questo semplice confronto appare evidente come le pellicole cinematografiche possano porsi come fonte alternativa alla conoscenza del costruito e dei beni culturali. La conservazione delle periferie urbane e delle città, infatti, sembra necessitare di una comprensione e di una attenzione che non possono limitarsi alla semplice analisi dei documenti archivistici o bibliografici, ma anzi, sembra necessario uno studio ulteriore, che tenga in considerazione anche fonti alternative quali le pellicole cinematografiche possono essere. Anche a seguito dell'interesse manifestato dalla disciplina del restauro in tempi recenti [Romeo 2016, 175; Pane 2015, 75], le pellicole cinematografiche possono essere il mezzo per ricostruire l'istanza psicologica delle popolazioni che, nel XX secolo, hanno abitato e trasformato tali contesti, andando a ricercare quella identità culturale e abitativa che i protagonisti delle pellicole stesse ricercavano.

Bibliografia

FERRO, M. (1968). *Société du 20° siècle et histoire cinématographique.* In «Annales. Economié Sociétés Civilisations», n. 23.
BLOCH, M. (1969). *Apologia della storia.* Torino: Einaudi.
MUKAROVSKY, J. (1971). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, a cura di CORDUAS, S. Torino: Einaudi.
MATUSZEWSKI, B. (1974). *Un nouvelle source de l'histoire: création d'un dépòt de cinématographie historique.* In «Cultures», vol. II, n. 1, Les Presses de l'UNESCO et la Bacconiere, Ginevra.
BERLINGUER, G.; DELLA SETA, P. (1976). *Borgate di Roma.* Roma: Editori Riuniti.
BOARINI, V.; BONFIGLIOLI, P.; CREMONINI, G. (a cura di) (1979). *Da Accattone a Salò. 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini.* Bologna: Tipografia Compositori.
LE GOFF, J. (1979). *La nouvelle histoire.* Parigi: RETZ-CEPL, trad. it. CAPRA, T., *La nuova storia* (1990). Milano: Mondadori.
MICCICHÉ, L. (1979). *La storia italiana nel cinema.* In DI LONARDO, M*., Momenti di storia italiana nel cinema.* In «Quaderni dell'assessorato istruzione e cultura», n. 5.
BRUNETTA, G.P. (1982). *Storia del cinema italiano.* Milano: Editori Riuniti.

CLEMENTI, A.; PEREGO, F. (a cura di) (1983). *La metropoli "spontanea" / Il caso di Roma. 1925-1981: sviluppo residenziale di una città dentro e fuori dal piano.* Roma: Dedalo Edizioni.
SERONDE BABONAUX, A.M. (1983). *Roma. Dalla città alla metropoli.* Roma: Editori Riuniti.
DELLA SETA, P.; DELLA SETA, R. (1988). *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della capitale.* Roma: Editori Riuniti.
ORTOLEVA, P. (1988). *Note sui rapporti attuali tra storiografia e studi sul cinema, e sul concetto di "modo di produzione".* In *Dietro lo schermo*, a cura di ZAGARRIO, V. Venezia.
ORTOLEVA, P. (1991). *Cinema e storia. Scene dal Passato*. Torino: Loescher.
ARGENTIERI, M. (1992). *De Sica Metteur en scène*. In L. MICCICHÉ, *De Sica. Autore, regista, attore*. Venezia: Marsilio.
BENEVOLO, L. (1992). *Roma dal 1870 al 1990.* Roma-Bari: Editori Laterza.
INSOLERA, I. (1993). *Roma moderna. Un secolo di urbanistica 1870-1970.* Torino: Einaudi.
GRAZZINI, G. (1999). *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema.* Roma: Carocci.
SORLIN, P. (1999). *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive.* Torino: Paravia.
CASAVOLA, M. (2001). *La città neorealista.* In *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di BERTOZZI, M. Roma: Librerie Dedalo.
CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti.* Venezia: Marsilio.
PURINI, F. (2001). *La città delle città.* In *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di M. BERTOZZI.
METZ, C. (2002). *Cinema e Psicanalisi.* Venezia: Marsilio.
MELANCO, M. (2005). *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*. Napoli: Liguori.
CHATEAU, D. (2007). *Introduzione all'estetica del cinema.* Milano: Lindau.
CORDAZZO, I. (2008). *Accattone di Pasolini. Dal testo al film.* Milano: Pendragon.
PARIGI, S. (2008). *Pier Paolo Pasolini. Accattone.* Torino: Lindau.
BRUNETTA, G.P. (2010). *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri.* Roma-Bari: Laterza.
GIUSTI, M.A. (2010). *Una strada come opera d'arte. Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane.* In *Roberto pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio,* a cura di CASIELLO S.; PANE A. e RUSSO V. Venezia: Marsilio,
INSOLERA, I. (2010). *Roma, per esempio. La città e l'urbanistica.* Roma: Donzelli editore.
PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e Le mani sulla città, 50 anni dopo*. In «ΑΝΑΓΚΗ», n. 75, maggio.
ROMEO, E. (2016). *Ciak si Tutela, si Conserva, si Valorizza! Alcune riflessioni sulla salvaguardia dei beni culturali legati al cinema.* In MATTONE M. e VIGLIOCCO E. *Arquitecturas paras el cine: conocimiento y desarrollo/Architetture per il cinema: conoscenza e valorizzazione.* Gijòn: Cicees.

Partendo dal titolo di uno dei capitoli più significativi del Libro di Pittura di Leonardo, si vuole porre l'attenzione sui media, ossia sulle metodologie e sulle tecniche narrative, descrittive e grafiche adottate, nella storia moderna e contemporanea, quali 'diffusori' dell'immagine del paesaggio, e sui potenziali modelli che ne derivano ai fini della valorizzazione del patrimonio storico paesaggistico.

Starting from one of the most significant chapters of Leonardo's Libro di Pittura, we want to focus on the media – namely on the narrative, descriptive and graphical methodologies together with the techniques adopted during the modern and contemporary age as 'diffusers' of the landscape image – and on the deriving potential models for the enhancement of the historical landscape heritage.

ISBN 978-88-99930-01-1

In copertina: Leonardo da Vinci, *Veduta di Valdarno da Monte Albano verso il padule di Fucecchio* (1473). Firenze, Uffizi.